

RONALD BRAUTIGAM fortepiano



Appassionata
Sonatas Opp.53, 54, 57, 78 & 79

VAN BEETHOVEN, LUDWIG (1770–1827)

COMPLETE WORKS FOR SOLO PIANO – VOLUME 6

SONATA NO. 21 IN C MAJOR, ‘WALDSTEIN’, Op. 53 (1803–04) 22'41

Dedicated to Count Ferdinand von Waldstein. First Edition: Bureau des Arts et d'Industrie, Vienna 1805

- 1 I. *Allegro con brio* 9'59
- 2 II. *Introduzione. Adagio molto (attacca subito il Rondo)* 3'29
- 3 III. *Rondo. Allegretto moderato – Prestissimo* 9'10

SONATA NO. 22 IN F MAJOR, Op. 54 (1804) 9'38

First Edition: Bureau des Arts et d'Industrie, Vienna 1806

- 4 I. *In Tempo d'un Menuetto* 4'52
- 5 II. *Allegretto – Più Allegro* 4'44

SONATA NO. 23 IN F MINOR, ‘APPASSIONATA’, Op. 57 (1804–05) 20'55

Dedicated to Count Franz von Brunsvik. First Edition: Bureau des Arts et d'Industrie, Vienna 1807

- 6 I. *Allegro assai* 8'20
- 7 II. *Andante con moto (attacca l'Allegro)* 5'13
- 8 III. *Allegro ma non troppo – Presto* 7'16

SONATA No. 24 IN F SHARP MAJOR, Op. 78 (1809)

9'40

Dedicated to Countess Therese von Brunsvik. First Edition: Clementi, London 1810

9 I. *Adagio cantabile – Allegro ma non troppo*

7'00

10 II. *Allegro vivace*

2'37

SONATA No. 25 (SONATINE) IN G MAJOR, Op. 79 (1809)

8'41

First Edition: Clementi, London 1810

11 I. *Presto alla tedesca*

4'35

12 II. *Andante*

2'08

13 III. *Vivace*

1'58

TT: 73'04

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

Instrument by Paul McNulty 2007, after Conrad Graf c. 1819 (see page 25)

Count Ferdinand von Waldstein was Beethoven's first important aristocratic benefactor. Raised in Vienna, Waldstein was related to the important families there and music had been an important part of his education. The two men became friends in 1788 when Ferdinand moved to Beethoven's home town, Bonn, where Beethoven played the viola in the Elector's court orchestra. Beethoven's personal life was already difficult: his mother had died in 1787 and his father, who had also worked as a musician for the Elector, had turned into a hopeless drunkard who would be kicked out of his job in 1789. At the age of eighteen Beethoven was the head of his family, and had to support his father and his two younger brothers.

Count Ferdinand is remembered mostly by his famous entry in the farewell album presented to Beethoven when he left Bonn for Vienna in 1792. In it he expressed the hope that Beethoven would there 'receive the spirit of Mozart out of the hands of Haydn'. Ferdinand provided financial support and his contacts were crucial to the flying start that Beethoven's glorious career enjoyed in the musical capital of the world, but it was not until 1804 that he received his reward: the great *Sonata No. 21 in C major*, Op. 53, now known as the 'Waldstein'.

In terms of emotional content, dimensions, rhythmic drive and in the harsh quality of the sound (especially in the first movement), the 'Waldstein' sonata is far removed from anything Mozart or Haydn produced. (This also applies to the dark and violent *Sonata No. 23 in F minor*, Op. 57 – the 'Appassionata' – completed one year later). The spirit of both Mozart and Haydn is, however, very much alive in the work's structure. This music is certainly Romantic in its content and affect, but the way tension is balanced in the form is essentially classical. The music of the Romantic composers is far more melodically orientated; its construction is looser and more additive; and its chromaticism blurs the clearly defined harmonic structure that in all of Beethoven's music holds everything together.

The use of a large number of notes foreign to the scale of a tonality – which is what chromaticism means – obviously obscures the tonality. To Chopin, harmony was much more a tool to provide colour than a means of regulating the music's structure. Being a true Romantic, he didn't like the idea of an underlying hierarchical harmonic order that stood in the way of the natural flow of the melody. Expression should not be confined by structure. It is true that Beethoven never heard any Chopin, but he disliked the music of his younger colleague Louis Spohr, whose music he considered dissonant because it was too chromatic.

To Beethoven dissonance was obviously not the same thing as harshness – something which both the 'Waldstein' and the 'Appassionata' illustrate. His problem with Spohr's music was the obscuring of tonality as the ultimate centre of gravity that articulates the structure at all times. In Wagner's *Tristan* this tendency would eventually lead to music that is constantly evolving, flowing freely in the 'unendliche Melodie' after which its composer was striving. The music is no longer held together by tonality, and is in fact non-dramatic in itself, as it lacks a definite harmonic centre to which everything relates. Like on the soundtrack of a film, Wagner's orchestra only illustrates the drama on the stage: it is not a dramatic force in its own right. In an opera, however, drama is still present on the stage; the loss of tonality as a dramatic force is a much bigger problem in instrumental music. If there is no tonal centre of gravity in a piece, there can be no conflict involving such a centre. In all classical music, that conflict is the dramatic force of the music and an essential element of its structure.

Beethoven pushed the borders between free expression and strict form to the extreme. If one were to take that further – as the composers after him were forced to, because he had exhausted the possibilities of the older style – either the strictness of form or the freedom of expression had to be sacrificed. The

Romantics opted for expression and, with Webern as their mediator, the serialists chose abstraction and intellect.

The secret of the lasting success of Beethoven's œuvre is that the music is always both emotionally charged and adventurous and, at the same time, very precise in the placing of effects. Although both the 'Waldstein' and the 'Appassionata' are full of surprising twists, in the end everything seems to be perfectly in place and the listener never becomes lost because he always perceives the firm underlying construction. This owes as much to Beethoven's qualities as a composer as to the style he had inherited from Mozart and Haydn – Beethoven quite simply appeared in the right place and at one of the best possible moments in the history of Western classical music.

With a pure triad in root position, the 'Waldstein' opens very definitely in C major. What it also does is immediately move away from that tonality, only to return to it, but now with a minor colour. C major is both clearly defined and subversively undermined – but not to the extent that it is damaged beyond repair. Where Mozart and Haydn would have modulated to the dominant for the second theme, Beethoven chooses the upper mediant, E major, but the tension is heightened in the same manner as with the older composers. Beethoven expands on his predecessors, but he doesn't break the system of hierarchically ordered harmonic tension that is the root of classical tonality.

In the 'Appassionata' something similar happens. After the violent, irregular outbursts of the first, F minor theme, Beethoven reduces the tension, like Mozart and Haydn would have done, by modulating to the lower mediant, A flat major, for the second theme. This is a closely related major variant of the first theme, which makes it even more relaxed. But the rapid changes of harmony prevent the music from really calming down, and Beethoven then continues to bend the rules again.

The customary closing group of the exposition – more or less a third theme in its own right – is in A flat minor, which does not provide the relaxation the major tonality would have supplied. Later on, the defining moment of the sonata form is the return of the tonic and the material of the opening that comes after the excitement of the development. It should feel like a homecoming. In the ‘Appassionata’ it is a moment both of recognition and of newly injected tension. There is a hammering C under the F minor harmony and at one point there is even a brutal clash between this C and the D flat a semitone higher. In fact the tension is never really resolved in this movement. It remains dissonant to the end, but this is only possible because throughout the piece one knows what is conflicting with what – and that is absolutely in the spirit of classical tonality.

The ‘Waldstein’ and the ‘Appassionata’ were composed while Beethoven was struggling with his opera *Fidelio*, and the *Sonata No. 22 in F major*, Op. 54, also interrupted his work on the opera. This short two-movement piece starts off like a gracious minuet, but after twenty-four bars it becomes an intriguingly hard nut to crack. The fiercely pounding short-tempered melody, in octaves, of the B-section is completely out of character with the amiable start. A similarly hard edge is found in the finale – passing rapidly like a sweeping wind – where syncopated, shifting dynamic accents break the flow of what is essentially a *perpetuum mobile*. Beethoven was more than once rebuked by his contemporaries for writing eccentric music, and this sonata would undoubtedly be one possible cause for such criticism.

Although the classical structure is not expanded or manipulated like in the ‘Waldstein’ and the ‘Appassionata’, the content remains extreme. What makes this piece less easy to relate to, however, is the introvert quality of the emotion. The grand gestures and the overt passion, so present in the two sonatas composed directly before and after it, are lacking here. Everything in this work is on

a smaller scale, more abstract, and in technical terms more purely musically orientated. The whole sonata lasts about as long as only the first movement of the ‘Waldstein’ and while it may be less dissonant or wild than the ‘Appassionata’, it leaves the listener possibly less exhausted, but more perplexed.

The Op. 78 and Op. 79 sonatas, written five years later, are in a completely different vein. Both have something of a sunny character – albeit with the bite and energy so natural to their composer. The Op. 78 sonata is in the mild, unusual tonality of F sharp major and the optimistic and vital Op. 79 (first published as ‘Sonatine’) is a little gem in G major. In this context it is revealing to see what rhythm, tonality, register and dynamics can do to just a few notes. In the ‘Appassionata’ the first three notes of the low, descending F minor triad immediately set the stage for a dark brooding story and a hefty passion is implied right away. In Op. 79 the first four notes also outline a triad, but in their regular, rapidly ascending succession and their major-key colour they sound like the start of what will be an enthusiastic journey, positively radiating a much happier outlook on life. Both sonatas were written in the summer of 1809, much of which Beethoven spent at the estate of the von Brunsvik family in Hungary. He had given piano lessons to the sisters Therese and Josephine ten years before, when as teenagers they came to Vienna.

Therese, to whom the Op. 78 sonata was dedicated, later claimed that she had been secretly engaged to the composer when he was in Hungary. This is hard to believe. Throughout his life Beethoven was very much preoccupied by women in general and his problem with having a lasting relationship with one of them in particular. To put it in a nutshell: he wanted a wife, but his rather complex character stood firmly in the way. If he was involved in a relationship with Therese for such a long period as she claimed (four years), it is odd that in the vast documentation of his life, there is no reference made by Beethoven himself to this

engagement. Furthermore, if he had been truly wild about Therese – and if he could have overcome his anxieties, and the fear that marriage might damage his work – 1809 would have been a great moment to marry her.

In February 1809 he had secured a yearly income of four thousand florins, which was granted to him by three Viennese aristocrats (twelve hundred florins was considered enough for a Viennese bachelor to live comfortably). Beethoven didn't have to do anything for the money except remain in Vienna – he had more or less blackmailed his way into this arrangement by threatening to take a position in Kassel. As a consequence of the war with Napoleon (which led to the devaluation of the florin), the death of one of his benefactors and the debts that prevented a second one from paying, the arrangement would not work out as planned until 1815, but in 1809 Beethoven didn't know that. He immediately told his friends that he would now find himself a wife, and he even proposed to another Therese (Malfatti) in 1810 – when he was supposed to be engaged to the first one.

© *Roeland Hazendonk 2008*

Ronald Brautigam, one of Holland's leading musicians, is remarkable not only for his virtuosity and musicality but also for the eclectic nature of his musical interests. He studied in Amsterdam, London and the USA – with Rudolf Serkin. In 1984 he was awarded the Nederlandse Muziekprijs, the highest Dutch musical award.

Ronald Brautigam performs regularly with leading European orchestras under distinguished conductors such as Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Andrew Parrott,

Bruno Weil, Iván Fischer and Edo de Waart. He is also a devoted player of chamber music, regularly working together with Isabelle van Keulen, Melvyn Tan and Alexei Lubimov.

Besides his performances on modern instruments Ronald Brautigam has developed a great passion for the fortepiano, appearing with leading orchestras such as the Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Hanover Band, Freiburger Barockorchester, Concerto Copenhagen and l'Orchestre des Champs-Élysées.

In 1995 Ronald Brautigam began his association with BIS. Among the more than 30 titles released so far are Mendelssohn's piano concertos (with the Amsterdam Sinfonietta), and the complete piano works of Mozart and Haydn on the fortepiano. The year 2004 saw the release of the first of a 17-disc Beethoven cycle, also on the fortepiano. This series has become established as the reference recording as far as fortepiano cycles are concerned, and many reviewers have made even greater claims for it, as in the American magazine *Fanfare*: 'This could be a Beethoven piano-sonata cycle that challenges the very notion of playing this music on modern instruments, a stylistic paradigm shift.'

Ferdinand Graf von Waldstein war Beethovens erster bedeutender adliger Förderer. In Wien geboren, war Waldstein mit den wichtigen Familien der Stadt verwandt; Musik war ein wichtiger Bestandteil seiner Erziehung gewesen. Die beiden Männer wurden Freunde, als Ferdinand 1788 in Beethovens Heimatstadt Bonn übersiedelte, wo Beethoven in der kurfürstlichen Hofkapelle Bratsche spielte. Beethovens Privatleben war bereits damals schwierig: Seine Mutter war 1787 gestorben; sein Vater, der ebenfalls kurfürstlicher Musiker gewesen war, hatte sich zu einem hoffnungslosen Alkoholiker entwickelt, der 1789 seine Anstellung verlor. Mit 18 Jahren war Beethoven Familienoberhaupt und mußte seinen Vater und seine beiden jüngeren Brüder versorgen.

Man erinnert sich an Graf Ferdinand vor allem wegen seiner berühmten Eintragung in das Abschiedsalbum, das Beethoven überreicht wurde, als dieser 1792 nach Wien ging. Darin verließ er der Hoffnung Ausdruck, Beethoven möge dort „Mozarts Geist aus Haydns Händen“ erhalten. Ferdinand gewährte finanzielle Unterstützung; seine Kontakte waren grundlegend für den erfolgreichen Start von Beethovens großer Karriere in dieser Musikhauptstadt der Welt. Aber erst 1804 erhielt er seine Belohnung: die große *Sonate Nr. 21 C-Dur* op. 53, die heute unter dem Namen „Waldstein-Sonate“ bekannt ist.

Im Hinblick auf den emotionalen Gehalt, die Dimensionen, den rhythmischen Drive und die klangliche Härte (insbesondere des ersten Satzes) entfernt sich die „Waldstein-Sonate“ weit von allem, was Mozart und Haydn komponiert haben. (Dies gilt auch für die dunkle, leidenschaftliche *Sonate Nr. 23 f-moll* op. 57 – die „Appassionata“ –, die ein Jahr später fertiggestellt wurde.) Gleichwohl ist das Werk in seiner Struktur von Mozarts und von Haydns Geist durchdrungen. Hinsichtlich Gehalt und Affekt ist diese Musik sicher romantisch, doch die Art, wie die Form die Spannung ausbalanciert, ist grundsätzlich klassisch. Die Musik der romantischen Komponisten ist stärker melodisch orientiert, ihr Aufbau ist lockerer und

additiver; Chromatik verwischt die klar definierte harmonische Struktur, die in Beethovens Musik alles zusammenhält.

Durch die Verwendung einer großen Zahl tonartfremder Töne – Chromatik also –, wird die Tonalität offenkundig verschleiert. Für Chopin war Harmonik weit eher ein Mittel der Farbgebung denn der Formorganisation. Als echter Romantiker war er kein Freund von hierarchischen harmonischen Ordnungen, die dem natürlichen Fluß der Melodie im Weg standen. Ausdruck sollte nicht durch Struktur beeengt werden. Zwar hat Beethoven nie Musik von Chopin gehört; die Musik seines jüngeren Kollegen Louis Spohr aber schätzte er nicht und empfand sie als dissonant, weil sie ihm zu chromatisch war.

Für Beethoven war Dissonanz offenkundig nicht dasselbe wie Härte – was sowohl die „Waldstein-Sonate“ wie die „Appassionata“ zeigen. Sein Problem mit Spohrs Musik rührte daher, daß hier die Tonalität ihre Rolle als eines obersten, die Struktur allzeit gliedernden Gravitationszentrums einbüßte. In Wagners *Tristan* sollte diese Tendenz schließlich zu einer Musik führen, die sich fortwährend entwickelt und frei fließt als jene „unendliche Melodie“, die dem Komponisten vorschwebte. Hier wird die Musik nicht mehr durch Tonalität zusammengehalten: in der Tat ist sie selber eigentlich undramatisch, fehlt ihr doch ein fest bestimmtes harmonisches Zentrum, auf das sich alles andere bezieht. Wie bei einem Film-Soundtrack illustriert Wagners Orchester lediglich die dramatischen Vorgänge auf der Bühne; es ist keine dramatische Kraft eigenen Rechts. In einer Oper freilich ist die dramatische Handlung noch auf der Bühne gegenwärtig; in der Instrumentalmusik dagegen ist der Verlust der Tonalität als dramatischer Kraft ein weit größeres Problem. Wenn es kein tonales Gravitationszentrum gibt, gibt es auch keine daraus erzeugten Konflikte. In der gesamten klassischen Musik ist dieser Konflikt die dramatische Grundenergie und ein wesentliches Element der Struktur.

Beethoven dehnte die Grenze zwischen freiem Ausdruck und strenger Form

zum Äußersten. Wer darüber hinausgehen wollte – und den Komponisten nach ihm blieb nichts anderer übrig, weil er die Möglichkeiten des älteren Stils ausgeschöpft hatte –, mußte entweder die Formenstrenge oder die Ausdrucksfreiheit opfern. Die Romantiker entschieden sich für den Ausdruck, und die Serialisten – mit Webern als Vermittler – wählten Abstraktion und Intellekt.

Das Geheimnis des fortdauernden Erfolgs von Beethovens Werken besteht darin, daß die Musik stets emotional aufgeladen und abenteuerlustig ist, zugleich aber überaus präzise in der Plazierung ihrer Effekte. Wenngleich die „Waldstein-Sonate“ und die „Appassionata“ voller überraschender Wendungen stecken, so scheint letzten Endes doch alles am rechten Platz zu sein; der Hörer verliert nie den Überblick, weil er stets den stabilen Aufbau spürt. Dies verdankt sich ebenso Beethovens kompositorischer Meisterschaft wie dem Stil, den er von Mozart und Haydn geerbt hatte – Beethoven war einfach zu einem der bestmöglichen Zeitpunkte in der Geschichte der klassischen Musik an der rechten Stelle.

Mit einem reinen Dreiklang in Grundstellung beginnt die „Waldstein-Sonate“ sehr bestimmt in C-Dur. Sogleich aber entfernt sie sich von dieser Tonart, um dann wieder zu ihr zurückzukehren, nun aber mit einer Mollfärbung. Die C-Dur-Tonart ist zugleich eindeutig etabliert und subversiv untergraben – freilich nicht in einem solchen Ausmaß, daß sie nicht wiederherzustellen wäre. Hätten Mozart und Haydn für das zweite Thema zur Dominante moduliert, so wählt Beethoven die obere Medianten E-Dur; die Spannung wird jedoch in gleicher Weise wie bei den älteren Komponisten gesteigert. Beethoven geht über seine Vorgänger hinaus, doch er zerstört nicht das System hierarchisch organisierter harmonischer Spannung, das die Basis der klassischen Tonalität bildet.

In der „Appassionata“ geschieht etwas Ähnliches. Nach den heftigen, ordnungswidrigen Ausbrüchen des ersten Themas (f-moll) reduziert Beethoven die Spannung, wie es auch Mozart und Haydn getan hätten, indem er für das zweite Thema

zur unteren Medianten As-Dur moduliert. Es handelt sich um eine eng verwandte Dur-Variante des ersten Themas, was für noch mehr Entspannung sorgt. Doch die raschen Harmoniewechsel verhindern eine wirkliche Beruhigung, und Beethoven macht sich erneut daran, die Regeln zu dehnen.

Die übliche Schlußgruppe der Exposition – eigentlich ein eigenständiges drittes Thema – steht in as-moll und liefert mithin nicht jene Entspannung, die die Dur-Tonart gewährt hätte. Der Schlüsselmoment der Sonatenform ist die spätere Wiederkehr der Grundtonart und des Eingangsmaterials nach den Erregungen der Durchführung – eine Art Heimkehr also. In der „Appassionata“ ist dies ein Moment, in dem sich Wiedererkennen und neu induzierte Spannung vermischen. Unter der f-moll-Harmonik hämmert ein C, das an einer Stelle gar brutal mit seinem oberen Halbton, Des, zusammenstößt. Tatsächlich wird die Spannung in diesem Satz nirgendwo wirklich aufgelöst. Er bleibt dissonant bis zum Schluß, doch dies ist nur möglich, weil klar ist, was hier miteinander im Widerstreit steht – und das ist vollständig im Geiste klassischer Tonalität.

Die „Waldstein-Sonate“ und die „Appassionata“ wurden komponiert, als Beethoven mit seiner Oper *Fidelio* rang, und auch die *Sonate Nr. 22 F-Dur* op. 54 unterbrach seine Arbeit an dieser Oper. Das kurze, zweisätzige Werk hebt an wie ein graziöses Menuett, doch nach 24 Takten wird daraus ein faszinierend unbotmäßiges Unikum. Die kämpferisch stampfende, aufbrausende Melodie des B-Teils ist von gänzlich anderer Art als der freundliche Beginn. Eine ähnlich schroffe Gegenüberstellung findet sich im Finale, einer Art Perpetuum mobile, das windesgleich vorüberfegt und von synkopierten, variablen Dynamikakzenten unterbrochen wird. Mehr als einmal wurde Beethoven von seinen Zeitgenossen wegen seiner exzentrischen Musik getadelt; diese Sonate könnte einer der Gründe für derartige Kritik gewesen sein.

Auch wenn die klassische Form hier nicht wie in der „Waldstein-Sonate“ und

der „Appassionata“ erweitert bzw. verändert wird, ist der Gehalt nichtsdestotrotz extrem. Was den Zugang ein wenig erschwert, ist die introvertierte Emotionalität. Die großen Gesten und die extrovertierte Leidenschaft, wie sie die beiden in direktem Umfeld komponierten Sonaten kennzeichnen, fehlen hier. Alles ist kleiner dimensioniert, abstrakter und findet in technischer Hinsicht mehr auf „rein-musikalischer“ Ebene statt. Die ganze Sonate dauert so lange wie allein der erste Satz der „Waldstein-Sonate“, und wenngleich sie nicht so dissonant oder wild wie die „Appassionata“ sein mag, läßt sie den Hörer wohl weniger erschöpft, dafür aber umso verblüffter zurück.

Die fünf Jahre später komponierten Sonaten op. 78 und 79 sind von ganz anderer Art. Beide sind von sonnigem Charakter – obschon mit dem Biß und der Energie, die den Komponisten kennzeichnen. Die Sonate op. 78 steht in der milden, ungewöhnlichen Tonart Fis-Dur, während die optimistisch-vitale Sonate op. 79 (zuerst als „Sonatine“ veröffentlicht) eine kleine Gemme in G-Dur ist. Es ist aufschlußreich zu sehen, was Rhythmus, Tonalität, Register und Dynamik aus nur wenigen Tönen machen können. In der „Appassionata“ bereiten die ersten drei Töne des tiefen, absteigenden f-moll-Dreiklangs eine dunkel-grüblerische Geschichte vor, mit der von Anfang an große Gefühle verbunden sind. Auch in der Sonate op. 79 umreißen die ersten vier Töne einen Dreiklang, doch in ihrer regelmäßigen, rasch ansteigenden Abfolge und ihrer Dur-Farbe klingen sie wie der Anfang einer enthusiastischen Reise, der von einer deutlich glücklicheren Welt-sicht zeugt. Beide Sonaten wurden im Sommer 1809 komponiert, den Beethoven weitgehend auf dem Anwesen der Familie Brunsvik in Ungarn verbrachte. Den Schwestern Therese und Josephine hatte er zehn Jahre zuvor in Wien Klavierunterricht gegeben. Therese, der die Sonate op. 78 gewidmet ist, hat später behauptet, sie und Beethoven hätten sich während der Zeit in Ungarn heimlich verlobt. Dies ist indes sehr unwahrscheinlich. Für Beethoven waren Frauen zeitlebens

ein heikles Thema – und insbesondere das Problem, mit einer von ihnen eine dauerhafte Beziehung aufzubauen. Kurz gesagt: Er wollte eine Frau, doch stand ihm sein eher komplexer Charakter dabei unverrückbar im Weg. Ist Beethoven mit Therese tatsächlich für eine so lange Zeit zusammengewesen (angeblich vier Jahre), dann verwundert es, daß er diese Verlobung in den zahlreichen überlieferten Dokumenten mit keinem Wort erwähnt. Außerdem: Wäre er wirklich so sehr in Therese verliebt gewesen (und hätte er ferner seine Befürchtungen und die Angst überwunden, eine Heirat könnte sein Schaffen beeinträchtigen), dann wäre 1809 ein günstiger Zeitpunkt gewesen, sie zu heiraten.

Im Februar 1809 hatte er sich ein festes Jahreseinkommen von 4.000 Gulden gesichert, das ihm von drei Wiener Adligen zur Verfügung gestellt wurde (Zum Vergleich: 1.200 Gulden galten als ausreichend, einem Wiener Junggesellen ein angenehmes Leben zu ermöglichen). Beethoven hatte dabei keinerlei Verpflichtungen, außer der, in Wien zu bleiben – Konditionen, die er durch die Drohung, ein Kasseler Angebot anzunehmen, mehr oder weniger erpreßt hatte. Infolge des Kriegs mit Napoleon (der zur Entwertung des Gulden führte), des Todes eines seiner Förderer und der Schulden, die einen anderen an der Zahlung hinderten, blieb diese Vereinbarung bis 1815 weitgehend Makulatur, was Beethoven 1809 freilich nicht wissen konnte. Sofort erzählte er seinen Freunden, er werde sich nun eine Frau suchen; einer zweiten Therese (Malfatti) machte er 1810 einen Heiratsantrag – während er angeblich mit der ersten verlobt war.

© *Roeland Hazendonk 2008*

Ronald Brautigam, einer der führenden Musiker Hollands, ist nicht nur wegen seiner Virtuosität und Musikalität, sondern auch aufgrund der ungewöhnlichen Vielseitigkeit seiner musikalischen Interessen bemerkenswert. Er hat in Amsterdam, London und den USA (bei Rudolf Serkin) studiert; 1984 wurde er mit dem Nederlandse Muziekprijs, der höchsten musikalischen Auszeichnung in Holland, geehrt.

Ronald Brautigam tritt regelmäßig mit den bedeutendsten europäischen Orchestern unter so hervorragenden Dirigenten wie Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Andrew Parrott, Bruno Weil, Iván Fischer und Edo de Waart auf. Darüber hinaus ist er ein passionierter Kammermusiker, der regelmäßig mit Isabelle van Keulen, Melvyn Tan und Alexei Lubimov zusammenarbeitet.

Neben dem Spiel auf modernen Instrumenten hat Ronald Brautigam eine große Leidenschaft für das Fortepiano entwickelt und tritt mit führenden Orchestern wie dem Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, der Hanover Band, dem Freiburger Barockorchester, Concerto Copenhagen und dem Orchestre des Champs-Élysées auf.

1995 begann Ronald Brautigam seine Zusammenarbeit mit BIS. Zu den mehr als 30 seither veröffentlichten Einspielungen zählen Mendelssohns Klavierkonzerte (mit der Amsterdam Sinfonietta) sowie sämtliche Klavierwerke von Mozart und Haydn, gespielt auf dem Fortepiano. 2004 erscheint die erste Folge eines 17teiligen Beethoven-CD-Zyklus, ebenfalls auf dem Fortepiano. Diese Reihe etablierte sich sogleich als Referenzeinspielung unter den Fortepiano-Aufnahmen, und viele Rezensionen gingen noch weiter – wie etwa die der amerikanischen Zeitschrift *Fanfare*: „Dies könnte ein Beethoven-Klaviersonatenzyklus sein, der die Annahme, diese Musik sei auf modernen Instrumenten zu spielen, grundsätzlich in Frage stellt: ein stilistischer Paradigmenwechsel.“

Le comte Ferdinand von Waldstein fut le premier protecteur aristocratique important de Beethoven. Elevé à Vienne, Waldstein était apparenté aux familles influentes de la ville et la musique avait été un sujet favorisé dans son instruction. Les deux hommes se lièrent d'amitié quand Ferdinand aménagea à Bonn, la ville natale de Beethoven, en 1788 ; Beethoven y jouait de l'alto dans l'orchestre de la cour de l'électeur. La vie personnelle de Beethoven était déjà difficile : sa mère était morte en 1787 et son père, qui travaillait aussi comme musicien pour l'électeur, était devenu un ivrogne invétéré qui perdit son emploi en 1789. A dix-huit ans, Beethoven était le chef de sa famille et prenait à charge son père et ses deux frères cadets.

Le comte Ferdinand est resté mémorable surtout à cause de son entrée dans l'album d'adieu présenté à Beethoven quand il quitta Bonn pour Vienne en 1792. Il y exprimait le souhait que Beethoven « reçoive l'esprit de Mozart des mains de Haydn ». Ferdinand fournit une aide monétaire et ses contacts furent essentiels au rapide début de la brillante carrière de Beethoven dans la capitale musicale du monde, mais il ne reçut sa récompense qu'en 1804 : la grande *Sonate no 21 en do majeur* op. 53, connue maintenant sous le nom de « Waldstein ».

En termes de contenu émotionnel, de dimensions, d'allant rythmique et de qualité sonore sévère (surtout dans le premier mouvement), la sonate « Waldstein » est très éloignée de tout ce qui coula de la plume de Mozart ou de Haydn. (Ceci s'applique aussi à la *Sonate no 23 en fa mineur* op. 57 – l'« Appassionata » – sombre et violente, terminée un an plus tard.) L'esprit de Mozart et de Haydn est cependant très vivant dans la structure de l'œuvre. Cette musique est certainement romantique de contenu et d'effet mais la tension est équilibrée dans la forme d'une manière essentiellement classique. La musique des compositeurs romantiques est beaucoup plus orientée vers la mélodie ; sa construction est plus lâche et plus additive ; et son chromatisme brouille la structure harmonique clairement dé-

finie qui réunit tout partout dans la musique de Beethoven.

L'emploi d'un grand nombre de notes étrangères à la gamme d'une tonalité – en fait la définition du chromatisme – obscurcit évidemment la tonalité. Pour Chopin, l'harmonie était beaucoup plus un outil qui donnait de la couleur qu'un moyen de régulariser la structure de la musique. En véritable romantique qu'il était, il n'aimait pas l'idée d'un ordre harmonique hiérarchique sous-jacent qui entravait le cours naturel de la mélodie. L'expression ne doit pas être limitée par la structure. Il est vrai que Beethoven n'entendit jamais de Chopin mais il n'aimait pas la musique de son jeune collègue Louis Spohr, musique qu'il considérait comme dissonante parce qu'elle était trop chromatique.

Pour Beethoven, dissonance et sévérité étaient des qualités bien différentes – ce qu'illustrent les sonates « Waldstein » et « Appassionata ». Son problème avec la musique de Spohr était l'obscurcissement de la tonalité comme ultime centre de gravité qui articule la structure à tout moment. Dans *Tristan* de Wagner, cette tendance devait finir par mener à de la musique en constante évolution, au cours libre dans la mélodie inachevée (« unendliche Melodie ») que le compositeur recherchait. La musique n'est plus retenue par la tonalité et elle est en fait non-dramatique en soi car elle n'a pas de centre harmonique défini auquel tout est relié. Comme sur la piste sonore d'un film, l'orchestre de Wagner illustre seulement le drame sur la scène ; il n'est pas une force dramatique de son propre droit. Dans un opéra cependant, le drame est encore présent sur la scène ; la perte de la tonalité comme force dramatique est un problème bien plus grand en musique instrumentale. Sans centre de gravité tonal dans une pièce, il ne peut y avoir de conflit impliquant un tel centre. Dans toute musique classique, ce conflit est la force dramatique de la musique et un élément essentiel de sa structure.

Beethoven étendit à l'extrême les limites entre expression libre et forme stricte. Pour aller plus loin – comme durent le faire les compositeurs après lui parce qu'il

avait épuisé les possibilités du vieux style – il fallait sacrifier ou la précision de la forme ou la liberté de l’expression. Les romantiques optèrent pour l’expression et les sérialistes, avec Webern pour représentant, choisirent l’abstraction et l’intellect.

Le secret du succès durable de l’œuvre de Beethoven est que la musique est toujours à la fois chargée d’émotion et aventureuse et, en même temps, très précise dans l’emplacement d’effets. Quoique la « Waldstein » et l’« Appassionata » soient remplies de surprises, à la fin tout semble être parfaitement en place et l’auditeur ne se perd jamais parce qu’il perçoit toujours la solide construction de base. Ceci est dû autant aux qualités de Beethoven comme compositeur qu’au style qu’il avait hérité de Mozart et Haydn – Beethoven apparut tout simplement au bon endroit et à l’un des meilleurs moments possibles dans l’histoire de la musique classique occidentale.

La « Waldstein » s’ouvre bien clairement en do majeur avec un pur accord parfait en position fondamentale. Elle s’en éloigne pourtant immédiatement seulement pour y retourner mais cette fois en mineur. Do majeur est à la fois nettement défini et subversivement amoindri – mais pas au point où le dommage est irréparable. Là où Mozart et Haydn auraient modulé à la dominante pour le second thème, Beethoven choisit la médiane, mi majeur, mais la tension est rehaussée à la manière des anciens compositeurs. Beethoven s’étend à partir de ses prédécesseurs mais il ne brise pas le système de tension harmonique hiérarchique qui forme la racine de la tonalité classique.

Quelque chose de semblable se passe dans l’« Appassionata ». Après les éclats violents et irréguliers du premier thème en fa mineur, Beethoven réduit la tension, comme Mozart et Haydn l’auraient fait, en modulant à la tonalité relative, la bé-mol majeur, pour le second thème. Nous voici dans une variante majeure étroitement reliée au premier thème, ce qui détend encore plus l’atmosphère. Mais les

rapides changements d'harmonie empêchent la musique de vraiment se calmer et Beethoven continue ensuite de faire encore plier les lois.

Le groupe final habituel de l'exposition – plus ou moins un troisième thème de son propre droit – est en la bémol mineur, ce qui ne fournit pas la détente que la tonalité majeure aurait apportée. Plus tard, le moment déterminant de la forme sonate est le retour de la tonique et du matériel du début qui suit l'excitation du développement. On devrait ressentir comme un retour à la maison. Dans l'« Appassionata », c'est un moment de ré-identification et de tension nouvellement injectée. Un do martelé sous l'harmonie de fa mineur se heurte brutalement à un moment donné au ré bémol un demi-ton plus haut. En fait, la tension n'est jamais vraiment résolue dans ce mouvement qui reste dissonant jusqu'à la fin mais cela n'est possible que parce qu'on sait, tout le long de la pièce, ce qui est en conflit avec quoi – et cela est absolument dans l'esprit de la tonalité classique.

La « Waldstein » et l'« Appassionata » furent composées quand Beethoven luttait avec son opéra *Fidelio*, et la *Sonate no 22 en fa majeur* op. 54 interrompt ainsi son travail sur l'opéra. Cette petite pièce en deux mouvements commence comme un gracieux menuet mais, après vingt-quatre mesures, elle devient un gros problème fascinant. La mélodie colérique au martellement violent, en octaves, de la section B est complètement déplacée en comparaison avec l'amical début. Le finale – qui passe en rafale – montre aussi une délimitation aussi sévère où des accents syncopés en nuances différentes coupent le cours de ce qui est essentiellement un *perpetuum mobile*. Les contemporains de Beethoven lui reprochèrent plus d'une fois d'avoir écrit de la musique excentrique et cette sonate serait certainement l'une des causes possibles d'une telle critique.

Quoique la structure classique ne soit pas étendue ou manipulée comme dans la « Waldstein » et l'« Appassionata », le contenu reste extrême. Ce qui rend moins facile la relation à cette pièce est la qualité introvertie de l'émotion. Les grands

gestes et la passion déclarée, si présents dans les deux sonates composées directement avant et après elle, font défaut ici. Tout dans cette œuvre est sur une plus petite échelle, moins abstrait et, dans des termes techniques, d'orientation plus purement musicale. La durée de la sonate en entier égale celle du premier mouvement seulement de la « Waldstein » et, tandis qu'elle peut être moins dissonante ou débridée que l'« Appassionata », elle laisse l'auditeur peut-être plus épuisé mais moins perplexé.

Ecrites cinq ans plus tard, les sonates opus 78 et 79 sont d'un genre complètement différent. Toutes deux présentent un caractère un peu ensoleillé – quoique avec le mordant et l'énergie si naturels à leur compositeur. La Sonate op. 78 est dans la tonalité douce et inhabituelle de fa dièse majeur et l'optimiste et vitale Sonate op. 79 (publiée d'abord comme « Sonatine ») est un petit bijou en sol majeur. Dans ce contexte, il est révélateur de voir ce que rythme, tonalité, registre et nuances peuvent opérer sur ne serait-ce que quelques notes. Dans l'« Appassionata », les trois premières notes de l'accord parfait descendant de fa mineur fixent immédiatement l'atmosphère d'une histoire sombre et menaçante et une lourde passion est attendue tout de suite. Dans l'opus 79, les quatre premières notes forment aussi un accord parfait mais, dans leur succession ascendante régulière et rapide et leur couleur de tonalité majeure, elles sonnent comme le début de ce qui sera un voyage enthousiaste, manifestant positivement un regard beaucoup plus heureux sur la vie. Les deux sonates datent de l'été 1809 que Beethoven passa en majeure partie au domaine de la famille von Brunsvik en Hongrie. Il avait donné des cours de piano aux sœurs Thérèse et Joséphine dix ans auparavant, quand elles étaient venues à Vienne dans leur adolescence.

Thérèse, à qui la Sonate op. 78 fut dédiée, soutint plus tard qu'elle avait été secrètement fiancée au compositeur pendant son séjour en Hongrie. Cette prétention est difficile à croire. Beethoven fut toute sa vie très préoccupé par les femmes

en général et par son problème à garder une relation durable avec l'une d'elles en particulier. En un mot, il voulait une épouse mais son caractère plutôt complexe lui mettait nettement des bâtons dans les roues. S'il avait été engagé dans une relation avec Thérèse aussi longtemps qu'elle le prétendit (quatre ans), il est bizarre qu'aucune référence n'ait été faite à ces fiançailles par Beethoven lui-même dans la vaste documentation de sa vie. De plus, s'il avait été vraiment fou de Thérèse – et s'il avait pu maîtriser son angoisse et la crainte que le mariage puisse nuire à son travail – 1809 aurait été un excellent moment pour l'épouser.

En février 1809, il s'était assuré d'un revenu annuel de quatre mille florins, somme qui lui avait été accordée par trois aristocrates viennois (mille cent florins était une somme considérée comme suffisante à un célibataire viennois pour vivre confortablement). Beethoven n'avait rien à faire pour cet argent sauf rester à Vienne – il avait plus ou moins fait du chantage pour obtenir cet arrangement en menaçant de prendre un poste à Kassel. Suite à la guerre avec Napoléon (qui mena à la dévaluation du florin), la mort de l'un de ses mécènes et les dettes qui empêchèrent un second de faire ses paiements, l'entente ne fonctionna pas comme prévu avant 1815, ce que Beethoven ne pouvait pas savoir en 1809. Il dit immédiatement à ses amis qu'il se trouverait une femme et il proposa même le mariage à une autre Thérèse (Malfatti) en 1810 – alors qu'il était supposément fiancé à la première.

© *Roeland Hazendonk* 2008

L'un des grands musiciens de la Hollande, **Ronald Brautigam** est remarquable non seulement pour sa virtuosité et sa musicalité mais aussi pour la nature éclectique de ses intérêts en musique. Il a étudié à Amsterdam, Londres et aux États-Unis – avec Rudolf Serkin. Il a reçu le plus grand prix musical hollandais en 1984, le Nederlandse Musiekprijs.

Ronald Brautigam joue souvent avec les meilleurs orchestres européens dirigés par des chefs distingués dont Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Andrew Parrott, Bruno Weil, Iván Fischer et Edo de Waart. Également chambriste enthousiaste, il se produit régulièrement avec Isabelle van Keulen, Melvyn Tan et Alexei Lubimov.

En plus de jouer sur des instruments modernes, Ronald Brautigam a développé une grande passion pour le piano-forte, accompagné d'orchestres majeurs dont l'Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, le Hanover Band, Freiburger Barockorchester, Concerto Copenhagen et l'Orchestre des Champs-Élysées.

L'an 1995 marqua le début de l'association de Ronald Brautigam avec BIS. La trentaine de sorties jusqu'ici renferment les concertos pour piano de Mendelssohn (avec l'Amsterdam Sinfonietta) et les œuvres complètes pour piano de Mozart et Haydn sur piano-forte. L'an 2004 vit la sortie du premier d'un cycle de 17 disques compacts de Beethoven, également sur le piano-forte. Cette série devint immédiatement l'enregistrement de référence en ce qui a trait aux cycles sur le piano-forte et plusieurs critiques sont même allés plus loin, comme dans le magazine américain *Fanfare* : « Ceci pourrait être un cycle de sonates pour piano de Beethoven qui défie la notion même de l'interprétation de cette musique sur les instruments modernes, un changement stylistique paradigme. »

Conrad Graf, (1782–1851), was born in Riedlingen (Württemberg) and came to Vienna in 1799 as a joiner. He opened his own piano workshop in 1804 and in 1824 he received the title ‘Imperial Royal Court Fortepiano Maker’ (‘k. k. Hofpiano und Claviermacher’). As such, Graf supplied instruments to all the apartments of the imperial court and in 1825 he provided a pianoforte for Ludwig van Beethoven. Chopin, Robert and Clara Schumann, Liszt, Mendelssohn and Brahms held Graf’s pianos in the highest esteem.



The fortepiano used on this recording was made by Paul McNulty in 2007, after Graf opus 318 (ca. 1819) from Castle Kozel near Plzeň, Czechia. In this period Graf’s instruments still retained the thin soundboard and light hammers of the Viennese classical era, with somewhat thicker strings than those used by contemporary makers.

Compass: CC–f4

Four pedals: moderator, double moderator, sustaining and una corda

Material: walnut with French polish

Measurements: 240 cm / 122cm / 35cm, ca. 160kg

PREVIOUSLY RELEASED IN
RONALD BRAUTIGAM'S BEETHOVEN SERIES:

SONATAS OP. 13, OP. 14 NOS 1 & 2, OP. 22 · BIS-SACD-1362

'This could be a Beethoven piano-sonata cycle that challenges the very notion of playing this music on modern instruments, a stylistic paradigm shift.' *Fanfare*

SONATAS OP. 2 NOS 1–3, OP. 49 NOS 1 & 2 · BIS-SACD-1363

« Brautigam est le premier à nous offrir au pianoforte des interprétations transcendées par un « ton beethovénien » authentique. »

Classica-Répertoire

SONATAS OP. 7, OP. 10 NOS 1–3 · BIS-SACD-1472

'Beethoven the revolutionary comes closer than ever in Brautigam's fiery interpretations.' *The Times*

SONATAS OP. 26, OP. 27 NOS 1 & 2, OP. 28 · BIS-SACD-1473

„Fast hat man das Gefühl, Beethovens Zeitgenosse zu sein, einer der ersten, maßlos erstaunten, wenn nicht empörten Hörer dieser Musik.“
Süddeutsche Zeitung

SONATAS OP. 31, OP. 27 NOS 1–3 · BIS-SACD-1572

'This is remarkably full-blooded and forceful playing, pushing the instrument to its limits yet always securing a rich and well-rounded tone... The recording quality is superb.' *International Record Review*

Also available

BEETHOVEN: PIANO CONCERTOS NOS 1 & 3 · BIS-SACD-1692

RONALD BRAUTIGAM *piano* · NORRKÖPING SYMPHONY ORCHESTRA /

ANDREW PARROTT

'It's particularly rewarding to hear interpretations that are at once full of character but equally stylish and respectful of Beethoven's obvious expressive intentions.' *ClassicsToday.com*

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recorded in August 2007 at Österåker Church, Sweden

Recording producer and sound engineer: Ingo Petry

Digital editing: Michaela Wiesbeck

SACD authoring: Bastiaan Kuijt

3 Neumann TLM 50 and 2 Neumann KM 184 microphones; Octamic-D microphone pre-amplifier; Sequoia Hard disc recording system; Pyramix DSD workstation; Sennheiser headphones; B&W Nautilus 80z loudspeakers

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Roeland Hazendonk 2008

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph: Beethoven utca, Budapest

Photograph of Ronald Brautigam: © Marco Borggreve

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1573 © & © 2008, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-SACD-1573